



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Perspectiva transcultural en la narrativa de Enrique Vila-Matas : sobre "Paris no se acaba nunca" y "Dublinesca"

Author: Katarzyna Gutkowska-Ociepa

Citation style: Gutkowska-Ociepa Katarzyna. (2014). Perspectiva transcultural en la narrativa de Enrique Vila-Matas : sobre "Paris no se acaba nunca" y "Dublinesca" W: J. Wilk-Racińska, A. Nowakowska-Głuszak, C. Tatoj (red.), "Encuentros entre lenguas, literaturas y culturas de los territorios luso-hispanos : Perspectivas diferentes" (s. 13-38). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA

Universidad de Silesia

Perspectiva transcultural en la narrativa de Enrique Vila-Matas Sobre *París no se acaba nunca* y *Dublinesca*

Lonely in Ireland, since it was not home,
Strangeness made sense. That salt rebuff of speech,
Insisting so on difference, made me welcome:
Once that was recognized, we were in touch.
[...]

Here no elsewhere underwrites my existence.

Philip Larkin, "The Importance of Elsewhere"

Soy un hombre apagado, piensa. Pero sería peor que a alguien le diera por encender las lámparas de mi existencia. Nada bueno sería que sucediera cualquier cosa y todo esto se animara y la casa se convirtiera en un exaltado barracón de feria y yo pasara a ser el centro de una vibrante novela. Y sin embargo es como si lo viera venir.

Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*

Abstract

The main goal of the article is to expose transculturality as a fundamental feature of the fictional prose by Enrique Vila-Matas. The investigation focuses on his two novels published in 21st century: *Never any end to Paris* (*París no se acaba nunca*, 2003) and *Dublinesque* (*Dublinesca*, 2010) and reveals the multinational, interdisciplinary narrative perspective that has significantly broaden the cultural and artistic dimensions of the novelistic worlds developed by the writer from Barcelona. The analysis of his texts shows enormous density of intertextual connections contracted by Vila-Matas with the classic works of European and universal literature and, thusly, unveils the complexity

of influences that concreate the textual identities elaborated both in *Never any end to Paris* and *Dublinesque*.

Keywords

Enrique Vila-Mata, contemporary Spanish novel, transculturality, perspective, novelistic strategy

La narrativa de Enrique Vila-Matas constituye un punto de partida excelente para las reflexiones en torno a la complejidad de la identidad artística, que afecta a todos los factores en la comunicación literaria en el presente. El autor barcelonés crea textos novelescos repletos de personajes arraigados en una variedad impresionante de influencias literarias y cinematográficas, provenientes de diversos ámbitos nacionales, geográficos y culturales. Sus protagonistas a menudo quedan metidos en un esquema comunicativo que –desde el punto de vista de la antropología– les hace asumir roles muy distinguidos, colocados entre lo suyo (lo propio/lo conocido) y lo ajeno (lo nuevo/lo extranjero) (M. Czermińska, 2003: 12¹). Dicha estrategia lleva al narrador a todo un abanico de juegos con la apropiación de lo extraño y con el distanciamiento de lo interiorizado, aprendido tanto a través de la experiencia idiosincrásica como por la formación y educación en un lugar y momento histórico específicos. Esa amplia perspectiva cultural, que predomina en la mayoría de sus obras, no pierde transparencia revelando ante los lectores un “yo” textual heterogéneo y polifacético: ficticio, empero a la vez radicado en las vivencias personales y aventuras literarias del escritor. Como decía el mismo autor:

Yo creo que en mi personalidad conviven tres temperamentos artísticos. Uno es el de Picasso, la personalidad de trabajador infatigable, del hombre-máquina de escribir que he sido durante estos últimos

¹ Aunque Magdalena Czermińska en su artículo “‘Punto de vista’ como una categoría antropológica y narrativa” (“‘Punkt widzenia’ jako kategoria antropologiczna i narracyjna”) se fija en la prosa no ficticia, sus consideraciones sobre las tácticas narrativas que sitúan lo propio frente a lo extraño reflejan el mecanismo que encontramos también en las novelas del escritor barcelonés.

diez años. Pero tengo también el lado Dalí: esa compulsión delirante y exhibicionista de llamar la atención sobre mí, sobre mi personaje; una actitud que con el tiempo he justificado como necesidad de llamar la atención sobre mí para ver si de una puta vez me leían. Y está la tercera faceta, que es la más secreta, y que es la que en el fondo adoro: la vertiente de Duchamp, que es la de la indiferencia hacia el arte. Y sí, tienes razón: es curioso que elija a tres pintores y no a tres escritores a la hora de explicarme. A ver: a la hora de cambiarlos por escritores... No sé, Duchamp podría ser Salinger. Picasso... ¿Stephen King? Y candidatos a Dalí nos sobran en España (en: R. Fresán, 2007: 321–322).

Gracias a todos esos pilares artísticos, el discurso novelesco del autor de *Perder teorías* gana un valor de multilateralidad y hace que una de las maneras posibles de leer sus novelas sea percibirlos como una partitura vila-matiana de la transformación incesante de la cultura actual en su dimensión universal, sin detenerse en el nivel local, nacional o de una óptica estética exclusiva. Así pues, poniendo la literatura en el centro de su interés novelesco, Vila-Matas se abre a un conjunto inacabable de perspectivas existenciales, artísticas y maneras de elaborar un relato. Huye de encasillamientos y de límites. Obviamente, no es el único en pretender ponerlo en praxis literaria, sin embargo, el novelista barcelonés hace de esa tendencia una regla principal en su manejo del material ficticio.

Hoy en día, según señala –verbigracia– Amy Gutmann, las identidades humanas son *ex definitione* multiculturales, puesto que en su consolidación desde el principio participan varias culturas, y no la única cultura de origen (A. Gutmann, 1993: 183). Wolfgang Welsch demuestra esa característica refiriéndose al ejemplo concreto de los escritores en la realidad cultural actual:

La mayoría de nosotros estamos determinados en nuestra formación cultural por varias procedencias y relaciones culturales. Somos mestizos culturales. Escritores contemporáneos insisten por ejemplo en el hecho de que no están determinados por “una sola” patria sino a través de influencias de diferentes orígenes, por ejemplo por la literatura alemana, francesa, italiana, rusa, de América del Norte y del

Sur o la persa y eso no solamente se refiere a representantes de las culturas desarrolladas, sino cada vez más a cualquiera (W. Welsch, 2008: 119).²

Welsch se empeña asimismo en revelar una trampa escondida detrás de un inocente prefijo *inter-* (tan frecuente en los discursos humanísticos actuales), cuyo uso en la noción de *interculturalidad* implica el tratamiento de culturas singulares como “islas o bolas” y como entes de “constitución totalmente diferente, única y homogénea de la cultura ajena” (W. Welsch, 2008: 114). Del mismo modo Welsch desvela el carácter de máscara terminológica perteneciente al concepto de *multiculturalidad*:

Tal y como ocurre con el teorema de la multiculturalidad, tampoco el teorema de la interculturalidad ataca la raíz del problema, sino que opera a un nivel secundario, como si fuese un acto de cosmética. Si se busca una solución, entonces desde el primer momento habrá que acercarse a las cuestiones multiculturales e interculturales por otro camino, es decir, observando la penetración actual entre las culturas (W. Welsch, 2008: 114).

El teórico explica que el deseo de todos los individuos de poner experiencias estéticas, íntimas, sociales dentro del contexto cultural específico, delimitado por restricciones geográficas y estatales, supone un vestigio del viejo axioma modernista que justifica el poder que mantienen en el discurso humanista actual las tendencias del relativismo,

² Welsch habla también sobre una “interconexión externa de culturas” colocándola en el marco de los cambios sociológicos y del poder político-económico:

The old homogenizing and separatist idea of cultures has furthermore been surpassed through cultures' external networking. Cultures today are extremely interconnected and entangled with each other. Lifestyles no longer end at the borders of national cultures, but go beyond these, are found in the same way in other cultures. The way of life for an economist, an academic or a journalist is no longer German or French, but rather European or global in tone. The new forms of entanglement are a consequence of migratory processes, as well as of worldwide material and immaterial communications systems and economic interdependencies and dependencies. It is here, of course, that questions of power come in (W. Welsch, 1999: 194–213).

el contextualismo y el culturalismo³. Consciente de la necesidad de la reformulación y replanteamiento de lo aparentemente notorio en los estudios culturales por el carácter mestizo de la cultura en el presente, Welsch expone de forma muy aguda las siguientes consecuencias del estar-en-el-mundo (trans)cultural contemporáneo: “la imbricación externa de las culturas, carácter híbrido, disolución de la diferencia entre lo propio y lo ajeno, carácter transcultural de los individuos, desacoplamiento de la identidad cultural y nacional” (W. Welsch, 2008: 115). Dicha enumeración parece aclarar no solamente la visión welschiana de la actualidad cultural, sino también –como ya hemos preliminarmente señalado– la estrategia novelesca de Enrique Vila-Matas. Sus obras, en efecto, se convierten en un paso atrevido en la búsqueda de una identidad “transnacional”, “transtradicional” y “transcultural” que arroja la autonomía y la importancia de la literatura. De todos modos, a pesar de la mirada transgresiva, rehuyente ante la visión tradicional de lo “propio” igualado a lo “uninacional”, no disminuimos el significado del “espacio” visto como uno de los constructos intelectuales relevantísimos en la textura de las obras literarias. Subrayamos su significación porque a menudo ejerce un papel importante en numerosos juegos que determinan el carácter especialmente transgresivo de la narrativa de principios del siglo XXI.

Enrique Vila-Matas, un “autor inclasificable, culto, mordaz e inquietante” (J.M. Martínez Cachero, 1997: 658), se muestra como un escritor activo, perfectamente establecido en el ámbito de *marketing* literario, reconocible, un poco y deliberadamente excéntrico, asociado con la literatura ambiciosa, pero a la par asequible, popular, mencionada en la prensa por los críticos, comentada por los blogueros y por eso presente en el discurso cultural reinante. El novelista asume el papel de un escritor contemporáneo con gracia y profesionalismo; sabe hacerse visible en el torrente de los nombres de los narradores actuales, junto con Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, José Carlos Somoza, Manuel Vázquez Montalbán y otros escritores de edad (más o menos) semejante. Vale la pena señalar esa habilidad de mantener una imagen atractiva de sí mismo por parte de Vila-Matas, en vista de que el juego,

³ Véase W. Welsch, 2004: 39.

la creación y la autocreación permanente no solamente lo distinguen, sino que también lo definen como literato. En un libro publicado en 2011, en el que se incluyen los textos tempranos de Enrique Vila-Matas –hasta ahora, en conformidad con la voluntad del escritor, relegados al olvido–, se encuentra la siguiente declaración:

puede que sobre todo me molestara que alguien, tras leerme, pudiera llegar a creer que ya sabía algo de mí. Porque, si se piensa bien, yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciendo al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy, aunque la tensión de mi escritura procede de ahí, pues viene siempre de la empecinada, casi obsesiva búsqueda de mi identidad más única, también la más próxima a la ficción, aunque al mismo tiempo, paradójicamente, la más cercana a la verdad (E. Vila-Matas, 2011: 14).

Así pues, su táctica novelesca se apoya en la exploración de identidades literarias potenciales, probadas, elaboradas y, ulteriormente, rechazadas, para poder apropiarse del próximo “yo”, del próximo disfraz. Por cierto, nos fijamos solamente en la faz artística, en la imagen mediática, en la cara disecada y premeditadamente expuesta para provocar al público lector, para despertar interés y para manifestar, de paso, unas pistas interpretativas relevantes. Vila-Matas pertenece a un grupo de escritores que no se preocupan por ser descubiertos sacando provecho de lo ofrecido por la tradición literaria a puñados, que muy a menudo buscan su originalidad en el manejo de lo ya dicho, de lo ya escrito y de lo ya puesto en circulación cultural. Si bien la utilización frecuente de la reiteración la podemos encontrar en todas las obras posmodernas, la tendencia a tomar como punto de partida palabras del otro en el caso de Vila-Matas se lleva la palma entre todos los recursos novelescos que podemos observar a lo largo de su camino artístico. Tanto *París no se acaba nunca* (2003) como *Dublinesca* (2010) revelan sus relaciones con obras clásicas de la literatura mundial ya en los títulos; no obstante, los juegos intertextuales de Vila-Matas se muestran mucho más complejos y refinados que la alusión explícita o los trucos paratextuales (según la calificación de Genette).

Enrique Vila-Matas llama sus primeras obras⁴ de los años setenta “dramáticos balbuceos iniciales” (E. Vila-Matas, 2011: 14), pidiendo excusas a los lectores y, terapéuticamente, a sí mismo por un nivel –según él– diferente del que podemos encontrar en sus obras más “maduras”; lo hace, no obstante, con una buena dosis de coquetería ostentosa, de indulgencia y complacencia:

De[l] [...] problema con los lectores quizá se desprenda una pregunta que dejo abierta: ¿le conviene a un joven escritor pensar desde el primer momento en quiénes le van a leer? Si no lo hace, puede que escriba novelas no publicables. *Al sur de los párpados*, por ejemplo, mi tercer libro, no debió ser nunca editado y sólo tiene sentido sacarlo a la luz ahora porque puede servir a perversos estudiosos de mis dramáticos balbuceos iniciales y también almas creativas, que quizá sepan hallar oro en lo que durante años he hecho pasar yo mismo por inmundicia, guiado quizá por la intención de que los lectores más animosos del futuro, esperando encontrarse con un texto tan horrible, terminaran, por puro contraste con lo que pensaban que iban a encontrarse, agradablemente sorprendidos [...] y fascinados con alguna idea perdida en el libro, porque ideas en él no faltan y alguna puede que haya resistido el paso del tiempo y, quién sabe, puede que incluso alguna hoy irradie cierta grandeza, toda la grandeza que puede surgir de la lucidez del que sabe aceptar el fracaso, sin rencor ni vergüenza, como prefiguración natural del destino. ¿O acaso, como dice Sergio Chejfec, no ha dejado de ser el fracaso una eventualidad literaria para pasar a ser sinónimo de la literatura en general? (E. Vila-Matas, 2011: 14)

Esa cita arroja luz sobre la táctica vila-matiana cuyo eje es tentar, provocar, manipular, ilusionar y desorientar a los lectores, lo que no sorprende frente a lo que decía el escritor en la película *Café con Shandy*, de Enrique Díaz Álvarez, añadida como un bonus al tomo *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica* (Candaya, 2007): “escribir es hacerse pasar por otro”, a lo que añadía: “quiero ser extranjero siempre”, man-

⁴ Aunque en *París no se acaba nunca* Vila-Matas dice que *La asesina ilustrada* es su primera novela, en realidad debutó con *En un lugar solitario* en 1973. Para la novela sobre sus años parisinos, Vila-Matas necesitaba un protagonista sin experiencia de escritor, por eso introdujo ese cambio.

tener, de alguna forma, el distanciamiento y la frescura en el modo de ver lo que se (d)escribe. El Vila-Matas-narrador es como un Proteo cuyo fin es inventar un doble de un doble ya creado, un doble de segundo grado, una acumulación de las identidades de las cuales ninguna es la verdadera y todas la son al mismo tiempo. Puede que suene paradójico, no obstante, lo dicho queda confirmado repetidas veces en varias declaraciones (cuasi)ensayísticas del escritor, también en la película ya mencionada: la literatura de Vila-Matas es “una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la literatura pueda bailar en la frontera con lo ficticio y el ritmo borre esta frontera”⁵. La ambigüedad de esta frase resulta compaginable con la tendencia del novelista a describirse a sí mismo como “erudito falso”, un “lector de novelas” que dejó de leerlas por no querer copiar las soluciones ingeniosas ajenas, un narrador con un “capricho *shandy*”, entendido como una “voluntad de querer ver los asuntos de mundo de una forma alegre y chiflada” (E. Vila-Matas, 2011: 15), quien –a la vez– no deja de escribir sobre el fin, sobre la muerte y, en general, sobre la desesperación existencial. Es un novelista que declara su desconocimiento de las reglas que gobiernan la vida o la literatura⁶ y que acaba un prólogo sobre sí mismo utilizando una frase de Einstein, que trata de la simpleza y la grandeza de su descubrimiento⁷. Vila-Matas oscila entre el papel de un mediador,

⁵ La frase citada la pronuncia Vila-Matas en el vigésimo minuto de la película mencionada: *Café con Shandy*.

⁶ En 2011, Vila-Matas confesó, como siempre medio en serio, medio en broma, con un tipo de autoironía cálida:

La verdad es que tardé mucho en convertirme en narrador porque, cuando empecé a escribir, había visto infinidad de películas y tenía una buena experiencia de lector de poesía, pero casi no sabía qué era una novela ni un cuento. [...] Es agradable la experiencia de no saber nada y poder inventarlo todo. Tengo un recuerdo entrañable de la energía cómica de aquellos días en los que parecía moverme por una pequeña sucursal del Infierno de Dante. Era como si hubiera sido condenado a escribir y así tratar de encontrar sentido a las cosas. Es una situación que describe bien el término de Heidegger *Geworfenheit*: ser arrojado sin explicación a una existencia (sustitúyase aquí existencia por ‘un oficio de escritor’ gobernado por reglas incomprensibles) (E. Vila-Matas, 2011: 57).

⁷ Viendo en su obra una manera de entender el mundo, Vila-Matas escribió:

En cuanto me pongo a recordar que pasé mucho tiempo sin saber qué era una novela, me viene a la memoria Einstein que un día, muy humildemente, se preguntó cómo

de un portavoz de una “verdad” especial, escondida en las palabras, y el papel de un payaso, que pone la existencia y la vocación literaria en una perspectiva menos pomposa y, por eso, soportable. Invita a sus lectores a un juego incesante que consiste en la adivinación del “yo”, que no solamente parece reduplicado, multiplicado, apropiado de los textos ajenos, sino que, al fin y al cabo, nunca podrá ser resuelto y averiguado:

Me asaltó esa sensación que venía persiguiéndome desde París y que acaso algún lector haya detectado. Iba andando por una calle, bebiendo champán en la barra de un bar, o escribiendo en la soledad de mi gabinete, y, de pronto, me llegaba la impresión de que mi vida era la variante de la vida de otro escritor más lúcido, inteligente, astuto, elegante y agudo que yo; no le conocía, pero confiaba en hablar y escribir bajo su dictado (E. Vila-Matas, 2011: 40).

Vale la pena concentrarse en lo que dice Vila-Matas sobre sus textos tempranos, dado que en sus comentarios podemos encontrar unos intentos de resumir, redefinir e indicar las bases de su obra literaria en general: las bases que, en cierta medida, no solo han marcado el desarrollo de los hilos novelescos del escritor sino que también siguen influyendo en los fines que pretende conseguir en su creación literaria en los últimos años. Al subrayar una y otra vez una “inmadurez” inevitable en las soluciones formales de sus primeras publicaciones, Vila-Matas destaca “cinco pulsiones” que acompañaron después su obra:

La tendencia a leer el arte como una indagación sobre lo insondable. Un modo de tratar las cuestiones morales –ya era visible en *En un lugar solitario*– que va más allá de las polaridades del bien y del mal, lo que me parece conectado con la evidente necesidad del autor de relativizar todo y, además, de jamás permanecer, más del lógico tiempo prudencial, asentado en ideas inmutables.

podía ser que hubiera sido él quien descubriera la teoría de la relatividad. Buscándole una explicación, apuntó ésta: “Un adulto normal nunca se para a pensar en el espacio y el tiempo. Sea lo que sea lo que piense sobre estas cosas, ya lo habrá hecho de niño. En cambio, yo fui tan lento en mi desarrollo que no empecé a pensar en el espacio y el tiempo hasta hacerme mayor. Naturalmente, entonces profundicé en el problema más de lo que habría hecho un niño normal” (E. Vila-Matas, 2011: 58).

No apartarse del Gran Camino (ese bello término de Gracq) y por tanto no hacer concesiones a modas literarias pasajeras. Ser siempre uno mismo.

Tratar de dominar lo diverso y de hacer inteligible el caos que agobia a la mente creativa.

Una pulsión de supervivencia. La necesidad de buscar un lugar en el mundo, un lugar siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en una oficina bancaria, en un asilo de lunáticos, en un solitario gabinete de escritor; en un gabinete de hacedor de ficciones al este de Edén, o al sur de los párpados, qué más da si el lugar nos permite –como le permitía a aquel chino del cada día más legendario relato de Kafka– poder volver a casa (E. Vila-Matas, 2011: 41).

Vila-Matas presenta una lista de características de su novelística a base de una novela con varias inserciones metatextuales, un rasgo que denotaba en el Vila-Matas en ciernes un tipo especial de escritor: un experimentador a modo de Laurence Sterne, de James Joyce, de Julien Gracq y de Juan Benet, que no temía aprovecharse de todo tipo de modelos prosísticos ajenos (el francés y, últimamente, el irlandés en particular). Siguiendo con la (de)mistificación, Vila-Matas en el prólogo ya citado implica otra vez que el autor de *Al sur de los párpados* no pudo haber sido el mismo Vila-Matas que escribió el prólogo unas décadas más tarde, recurriendo así otra vez al motivo de la identidad cambiada, fingida, proteica, recreada en una obra para entretener a los lectores y para introducir varios niveles de significado, el distanciamiento a lo contado y, sobre todo, a la manera de contarlo. La problemática del “yo” junto con los recursos que atañen a la noción de sujeto y a las instancias emisoras constituyen para Vila-Matas el núcleo de su creación novelesca, lo que aumenta de relevancia especialmente en *París no se acaba nunca*, una novela a la que el autor la considera como “la más divertida de entre [sus] hijas” (E. Vila-Matas, 2011: 28). Un apego particular declarado por Vila-Matas a esta obra podríamos intentar explicarlo recurriendo a la problemática de la novela que gira –obviamente hasta cierto punto– en torno a las vivencias verdaderas del joven Vila-Matas en los años setenta en París, gracias a lo que a la máscara de un narrador novelesco el autor añade una máscara autobiográfica. En el caso de Vila-Matas, ese vocablo, *máscara*, parece especialmente oportuno, sobre todo si se

toma en consideración la manera de percibir por el autor ese tipo de prosa; según él, pues, “la autoficción es la autobiografía bajo sospecha” (E. Vila-Matas, 2007: 17)⁸. Aunque –como es de suponer– en el siglo XXI nadie lee autobiografías como testimonios objetivos, puesto que cada formato literario resulta ser una creación y una visión del mundo, del pasado y del argumento filtrada a través de la sensibilidad estética e intelectual del autor, el caso de Vila-Matas siempre parece ser aun más complicado que otros. El “yo” escindido y recreado, paso a paso, fragmento a fragmento, gana cada vez más rasgos ficticios y “auténticamente” vila-matianos. Leyendo a Vila-Matas, parece conveniente apoyarse en varios pilares estructurales: habría que reconocer lo ficticio propiamente vila-matiano (si bien hay críticos que le niegan lo propio⁹), lo interceptado de las obras de otros, lo ajeno disfrazado de lo

⁸ Parafraseando la cita de Vila-Matas podríamos decir que el novelista introduce en su texto a un narrador autodiegético de carácter ficticio.

⁹ Una de las reseñas más severas e inclementes que trata de ese aspecto en *Doctor Pasavento* y otros textos de Vila-Matas se encuentra en el libro de Vicente Luis Mora: *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Al lenguaje “agresivo” y a los reproches –infundados e injustos, según el escritor– encerrados en dicha reseña alude Vila-Matas –sin mencionar el nombre de Mora– en la película ya mencionada, *Café con Shandy*. Las acusaciones del crítico son graves e irreconciliables:

La pregunta es: ¿cuál es la intención literaria de este viaje, que otros hacen en unas memorias, o directamente ante un psicoanalista? O, formulada de otro modo: ¿por qué se ha elegido el formato de novela para este desplazamiento? Las respuestas de Vila-Matas, por desgracia, hay que buscarlas siempre en la literatura de otros. Es el problema de hacer metaliteratura: uno renuncia de principio a cualquier pretensión de originalidad. Vila-Matas ha adoptado el modo de hacer novelas de Milan Kundera, sobre todo del Kundera francés, a partir de *La insoportable levedad del ser*. El problema es... que Vila-Matas no es, ni mucho menos, Kundera, y la estrategia de la copia no funciona. [...] hay un enorme problema, como decimos, y es que fallan todas las ecuaciones que convierten en valiosas las obras de Kundera: en los libros de Vila-Matas no hay novela alguna, el ensayo es pobrísimo y lleno de obviedades, la síntesis entre los dos traída por los pelos y el resultado [...] es de una superficialidad, una pesantez y una nadería absolutamente desconcertantes, no sólo por la persistencia escrituraria aplicada, sino por la para mí inexplicable buena acogida de la crítica española [...] y la de los lectores (V.L. Mora, 2007: 94–95).

Por cierto, es mucho más fácil encontrar reseñas halagadoras de la obra de Vila-Matas, que esas críticas zoilescas. Véase como ejemplo el libro: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, ed. Margarita Heredia, Barcelona: Candaya, 2007.

vila-matiano y lo vila-matiano disfrazado de lo ajeno (como ocurre en *Dublinesca*, en la línea Vila-Matas – Joyce, Joyce – Vila-Matas). En el caso de *París no se acaba nunca* cabría añadir a esta lista también los recuerdos autobiográficos mencionados en ensayos y entrevistas por el mismo Vila-Matas, enormemente activo en la actual realidad cultural en todo tipo de medios de comunicación (en la prensa, en Internet, en los encuentros publicitarios con los lectores).

El análisis de su obra exige a los investigadores literarios la elasticidad que les permita encontrarse en la red densa de las vinculaciones entre específicas –y recreadas– tradiciones literarias. La estrategia vila-matiana estriba, pues, en oscilar entre la evocación permanente de *déjà lu* y proponer lo literario nuevo de tal forma que sea atractiva para el público aún en los tiempos del “fin de la era Gutenberg”: el fin de la literatura. De hecho, puede resultar perverso que un autor tan conocido entre los lectores cuyo ambiente natural también lo constituyen los nuevos medios de tecnología comunicativa (nos referimos aquí a los blogueros literarios, a los participantes de los chats con el escritor, a los visitantes de los portales dedicados a los asuntos literarios, como *Revista de Letras*, donde se encuentran materiales audiovisuales de Vila-Matas y sus obras recientes) escriba una novela sobre el final de la literatura en la nueva realidad cultural. Ese precisamente es el tema principal de *Dublinesca*, en la cual encontramos descritas paso por paso las vivencias de Samuel Riba, “el último editor literario” y el último admirador de los escritores que existen para ser revelados por un especialista que se ocupe de enriquecer el mercado literario basándose no tanto en los factores de mercadotecnia sino en la fascinación por las personalidades peculiares y asombrosas de los escritores, así como en los valores artísticos de las obras que estos ofrezcan. *Dublinesca*, que supone un juego paralelo con el triste poema *Dublinesque* de Philip Larkin y con *Ulises* de James Joyce, se convierte en una especie de himno a la literatura irlandesa y a Dublín, un sitio marcado por la grisura, la lluvia y una magia extraordinaria que permite asumir una perspectiva nueva de ver el mundo en su plena cotidianidad, vulgaridad, trivialidad con gracia y sabiduría excepcional. Vila-Matas se disfraza ahí también de un alumno concienzudo de Samuel Beckett, otra voz importantísima para el autor barcelonés, diciendo en su novela:

[Riba – K.G.-O.] Observa los pasos del hombre de Burberry gris y por un momento teme, y al mismo tiempo desea, que ese individuo se dirija a la puerta del inmueble y llame al interfono. Puede que el hombre quiera felicitarle por estar planeando una oración fúnebre por la era Gutenberg, pero también que quiera, además, decirle que no hay que tener una mirada de tan corto alcance y que por tanto habría también que entonar ese canto funeral por la era digital –que algún día también desaparecerá– y no tener miedo, además, de viajar en el tiempo y entonar otro canto fúnebre por todo lo que vendrá después del apocalipsis de la Red, incluido el fin del mundo que seguirá al primer fin del mundo. Después de todo, la vida es un ameno y grave recorrido por los más diversos funerales (E. Vila-Matas, 2010: 170–171).

Vila-Matas se burla de la propensión humana a percibirse a sí mismo como un sujeto en una crisis permanente, por lo cual lanza a su protagonista a una ola de depresión, resignación y fracasos en todos los aspectos de su “vida” novelesca: muestra su lucha con la adicción alcohólica, el sentimiento de derrota en el ámbito profesional, así como los problemas de comunicación con su mujer Celia que –en busca de tranquilidad– decide convertirse al budismo. Según el propio autor:

Me parece que toda mi novela es una parodia de la gran crisis final. Me parece que es característico de la imaginación humana encontrarse siempre al final de una época. Desde que tengo uso de razón oigo decir que nos hallamos en un periodo de máxima crisis, en una transición catastrófica hacia una nueva cultura. Pero lo apocalíptico ha estado siempre, en todas las épocas. Lo encontramos, sin ir más lejos, en la Biblia, en la *Eneida*. Está en todas las civilizaciones. En mi novela, Riba entiende que en nuestro tiempo lo apocalíptico sólo puede ser ya tratado de forma paródica, sin excesiva seriedad. Riba celebra en Dublín un funeral por el fin de la imprenta, pero no lo celebra con mucha desolación. De hecho, para Riba este funeral, que despide una época, le sirve a él para tener algo que hacer en el futuro, y de paso tener algo que contar a su madre a la vuelta a Barcelona. [...] Se celebra también el funeral por este tipo de editor [culto – K.G.-O.] y por la era de la imprenta, cuya cumbre es Joyce y su sucesor es Beckett. *Ulises* sería la epifanía de la era de la imprenta y Beckett la afonía... (en J. Cruz, 2010)

Enrique Vila-Matas una y otra vez nos da a entender que el fin siempre va sucedido de otro fin, así que lo único que se puede hacer en esa situación es tomar el “fin” que nos toca con calma e indulgencia, disfrutando de ventajas y de todo el progreso que nos brinda. Aunque en la entrevista citada, el autor hace hincapié en el valor optimista del cambio existencial del protagonista, al mismo tiempo en la novela en varias ocasiones pone a Samuel Riba en la misma fila con el protagonista de la película canadiense *Spider*, de David Cronenberg: un individuo frustrado, enfermo, incluso agresivo (asesino de su propia madre), aislado en el mundo de sus pensamientos obsesivos y comportamientos compulsivos. De la misma forma de la que en la película de Cronenberg no se puede separar la escritura/el alma del cuerpo y de lo físico (K. Loska, A. Pitrus, 2003: 203–204), tampoco se puede indicar algún límite entre “vida” y literatura en la obra de Vila-Matas. Otra vez, después de *El mal de Montano* o *Bartleby y compañía*, el autor de *Dublinesca* introduce el motivo de un enfermo de literatura, un sujeto que no sabe distinguir la una de la otra por el simple hecho de interpretar el mundo a través de los esquemas narrativos y marcos argumentales que le ofrecen las obras literarias. Vila-Matas no sería él si no introdujese en su obra un doble juego de alusiones: *Spider*, de Cronenberg, es, pues, una adaptación filmica de la novela de Patrick McGrath, autor perteneciente a la corriente del llamado *gótico nuevo* (B. Morrow, 1991) cuyo objetivo es adentrarse en el mundo interior de un individuo perverso, misterioso, excéntrico, trastornado e inquieto. Es exactamente la manera de la cual lo perciben al protagonista de *Dublinesca* otros personajes metidos en el mundo ajustado a la pragmática vital según las reglas del mercado y del sentido común:

[Riba – K.G.-O.] aquel día se sintió especialmente sensible al encierro. Asustado de sí mismo por el aislamiento excesivo, se había lanzado a la calle con la vieja gabardina, pero había cometido el error de olvidarse el paraguas, y ya era demasiado tarde para volver atrás, para volver a subir a casa a buscarlo y de paso cambiarse los pantalones, tan cortos y ridículos debajo de la gabardina. Sin duda, dejó una imagen penosa a los vecinos, ni siquiera justificable diciendo que, como editor venido a menos, tenía un comprensible punto de locura. Durante un rato, como si le resultara indiferente la lluvia, se le vio avanzar, fantasmal, como si fuera uno de esos tipos que tanto pre-

dominaban en algunas de las más celebradas novelas que publicaba: esos desesperados de aire romántico, siempre solitarios, sonámbulos bajo la lluvia, siempre andando por carreteras perdidas (E. Vila-Matas, 2010: 51).

Al buscarle a Riba un compañero en la desdicha, Vila-Matas se sirve del mundo artístico bohemio de la época finisecular y describe una exposición planeada por una de las pocas amigas de Riba:

En una pantalla gigante piensa Dominique proyectar una extraña película, más experimental que futurista, que reunirá fragmentos de *Alphaville* (Godard), de *Toute la mémoire du monde* (Resnais), de *Fahrenheit 451* (Truffaut), de *La Jetée* (Chris Marker), de *Il deserto rosso* (Antonioni): toda una estética de fin del mundo, muy acorde con la atmósfera de fin de trayecto en la que vive instalado el propio Riba de un tiempo a esta parte. [...] La convivencia de la música con la lluvia, los libros, las esculturas, las citas literarias y las literas metálicas –por donde Riba, no sabe por qué, imagina que asomarán réplicas de Spider, fantasmas ambulantes por todas partes– darán posiblemente un resultado extraño, como si hubiera llegado –termina diciéndole Dominique– la hora de los espectros y marcháramos todos perdidos ya por entre los restos de un gran naufragio vital, de un fin del mundo (E. Vila-Matas, 2010: 49–50).

Il deserto rosso (1964), la primera película de color de Antonioni, se convierte –al lado de *Spider*– en el siguiente *leitmotiv* cinematográfico de la novela. El narrador lo utiliza con ironía, puesto que es una muestra del “pensamiento visual”, “casi independiente del vocablo” (T. Miczka, 1993: 67), que contrasta fuertemente con el modo típico de ver el mundo por Riba, obsesionado por la letra escrita. Lo que une ambas obras, por otra parte, es la desesperanza, la crisis nerviosa y el sentido de enmarañamiento vital que acompañan las acciones de Giuliana, de Antonioni, y de Samuel, de Vila-Matas. Tanto la película italiana como la novela del escritor barcelonés asumen el ritmo de las vivencias interiores de los protagonistas, sin ambición de reflejar toda la externa realidad objetiva¹⁰.

¹⁰ Con respecto a ese asunto en la película de Michelangelo Antonioni, véanse: C. di Carlo, 2004: 74; H. Książek-Konicka, 1978: 130.

Lo interior desempeña así el papel de punto de partida para la exploración de lo exterior, y en el caso de Vila-Matas, especialmente de lo extranjero: lo irlandés.

Hay que tener en cuenta el hecho de que un eslabón especial e significativísimo que, junto con las obras de David Cronenberg, Patrick McGrath, Michelangelo Antonioni y Samuel Beckett, contribuye al desarrollo de la perspectiva transcultural en *Dublinesca* es James Joyce y su *Ulises*. El impacto de dicha obra queda patente a nivel argumental¹¹ y estructural del texto vila-matiano: el autor copia, verbigracia, la forma teatral-escénica de los capítulos dramatizados de *Ulises*, o juega con

¹¹ Lo notamos en muchos fragmentos de las tres partes de la novela; no obstante, *Ulises* como una inspiración para el desarrollo del argumento aparece explícitamente mencionado en una de las conversaciones llevadas por Riba con su mujer, Celia:

–Volvamos, si no te importa –le dice–, a ese réquiem en Dublín. ¿Un réquiem en honor de quién has dicho?

Va a repetirle que es un réquiem por la era de Gutenberg, cuando de golpe se cruzan en su mente *Ulysses* y las pompas fúnebres a las que acude Bloom en Dublín el 16 de junio de 1904, y se acuerda del sexto capítulo del libro, de cuando a las once de la mañana Bloom se une al grupo que va al cementerio a despedir al muerto del día, a Paddy Dignam y atraviesa la ciudad hasta el Prospect Cemetery en un coche en el que van Simon Dedalus, Martin Cunningham y John Power, para los que Bloom no deja de ser un forastero. Bloom, por su parte, se une al grupo muy a pesar, porque no ignora que ellos desconfían de él, porque saben de su masonería y judaísmo, y porque a fin de cuentas Dignam era un patriota católico que se vanagloriaba de su pasado y del de Irlanda. Y, además, era tan buen hombre que se dejó matar por el alcohol.

–¿La bebida, eh?

–El defecto de muchos hombres buenos– dijo el señor Dedalus con su suspiro.

Recuerda cuando se detienen delante de la capilla mortuoria. Es un capítulo triste, una meditación sobre la muerte, el más triste que ha leído en la vida. El gris entierro de un proletario alcohólico. Se describen todos los detalles de la caravana mortal y uno espera que en algún momento aparezca la alegría en forma de rosa, de rosa profunda, como diría Borges. Pero esa alegría se hace esperar, por no decir que no llega nunca. También el proceso de sepultura es largo y complejo. Y la tumba es profunda como una rosa. Nada tan cierto como que nunca leyó algo tan triste como aquel capítulo perfectamente gris del libro de Joyce. Al final, sobre el ataúd dejan unas coronas mohosas, colgadas en remates, guirnaldas de hoja de bronce. Habría sido mejor que hubiera rosas, comenta el narrador, ya que siempre son más poéticas (E. Vila-Matas, 2010: 52–53).

Los motivos del alcohol y de la adicción, del modo sensual de percibir el mundo, de la soledad en la muerte y de la anugustia de sentirse un extranjero siempre: todo eso queda trasladado, de modo más o menos directo, al relato sobre Samuel Riba.

varios modelos narrativos: el de tercera persona, el monólogo interior y el uso avanzado de estilo indirecto libre, descubriendo la identidad doliente de Riba y ocultando la máscara del personaje misterioso, que introdujo en *Dublínseca* a la manera de lo que hizo Joyce en *Ulises* con Mackintosh, un hombre de nombre recóndito, que aparece en la novela once veces sin revelar su nombre (*Mackintosh* viene de la gabardina que lleva puesta). Nabokov en sus *Lectures on Literature* sugiere que el desconocido encarna al propio Joyce, lo cual de alguna forma corrobora una discusión sobre el fantasma y Shakespeare en *Hamlet* llevada por Dedalus con unos académicos (V. Nabokov, 2000: 413). Vila-Matas en *Dublínseca* alude a la teoría de Nabokov¹² y, jugando con este motivo, transpone el esquema de Shakespeare y de Joyce a su propio protagonista, Riba:

Riba sigue con la mirada al desconocido del impermeable y al poco rato lo ve adentrarse lentamente en la niebla y poco después borrarse, desaparecer en ella. No vuelve a verle. ¿Qué habrá sido del tipo que se ha tragado la bruma? [...] Vuelve a preguntarle a Ricardo si ha registrado la presencia de un joven con un impermeable que también estaba mañana en la Meeting House. “¿Qué enigma autoenmarañado, aprehendiéndolo voluntariamente, no comprendió Bloom (mientras se desvestía y reunía sus ropas)?” Qué facilidad, por cierto, para volatizarse, cual Drácula en la niebla. En este mismo camposanto, en otros días, Bloom llegó a ver a su creador.

Si tengo un autor, es posible que tenga ese rostro, piensa.

– No, si ya se sabe –dice Ricardo–. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada (E. Vila-Matas, 2010: 258).

El motivo de lo inesperado queda intrínsecamente vinculado al lugar en el que la sorpresa ocurre, la ciudad mágica, destemplada y polifacética: Dublín; ya no solo el Dublín de James Joyce, Samuel Beckett, Brendan Behan o Flann O’Brien, sino también el de Enrique Vila-Matas. Tanto Dublín en *Dublínseca* como París en *París no se acaba nunca* se convier-

¹² Lo hace de manera directa e indirecta, entrelazando el hilo narrativo con los motivos que toma prestados de Nabokov, como en el fragmento siguiente: “Riba se acuerda de un sueño en el que vio a Shakespeare estudiando *Hamlet* para representar el papel del fantasma” (E. Vila-Matas, 2010: 245).

ten en un tipo de ciudades-palimpsestos¹³, en los ámbitos de un vigoroso potencial histórico-cultural que se deja transformar con facilidad en un polifacético fondo novelesco (Gabriele Morelli ve en *París no se acaba nunca* incluso un “himno a la capital francesa”; G. Morelli, 2007: 328). Los protagonistas de Vila-Matas se ven a sí mismos –a pesar de todos sus fallos y derrotas personales– como unos personajes extraordinarios, llenos de cualidades hoy en día no solamente raras sino a menudo aun injustamente despreciadas; cualidades repudiadas en la época de la percepción superficial de la realidad, marcada por la prisa, la búsqueda de la suerte propia a costa de aspirar a brindar una aportación al entendimiento del mundo, que vendría de una reflexión profunda, minuciosa, filosófica, que no huiría de los temas difíciles moral, política, ideológica y espiritualmente.

Parece que lo que echa de menos Vila-Matas es, hasta cierto punto, romper con los hábitos posmodernistas y resucitar el interés por la capacidad de crear narraciones, historias, argumentos que se escapan al camino fácil de los trucos actualmente omnipresentes: una fragmentación que se usa para justificar el descuido y la falta de autodisciplina, de elocuencia o de erudición por parte de un escritor, o la inclinación a poner todo el valor de la obra en el “yo” de un autor ensimismado, truco que se inscribe perfectamente en la poética de los tabloides. Como muchísimos narradores contemporáneos, Vila-Matas juega con lo autobiográfico y lo ensayístico, pero jamás se detiene en la presentación “realista” de los hechos, de las vivencias, de los juicios, insertando en sus obras una mirada fuertemente (auto)irónica. El escritor español, a la hora de escribir o hablar de sí mismo en su novelística, en los prólogos o en los esbozos en torno a los textos de los demás, a menudo recurre a una cita, una anécdota o recuerdos prestados de otros. Lo vemos, por ejemplo, en el libro *Recuerdos inventados*, en el que roba los recuerdos de Antonio Tabucchi (E. Vila-Matas, 2007: 17).

Aparte de la investigación de los mecanismos de la memoria, de los intentos de volver a la tradición de las grandes narraciones y grandes narradores, de escribir siendo un cosmopolita en el mundo de las letras,

¹³ Arkadiusz Bałajewski utiliza la noción de *ciudad-palimpsesto* en su artículo: “Miasto-palimpsest” (A. Bałajewski, 1999: 317–338).

la base de las obras de Vila-Matas la constituyen la ironía y “la multiplicidad de miradas, de voces y de máscaras, una orgía continua de *otredad*, retratada con imaginación exuberante y anárquica que no se doblega a reglas de verosimilitud” (K.O. Beilin, 2004: 151). Por tanto, en los textos novelescos vila-matianos encontramos una ironía cálida, raramente cruel, a menudo mezclada con melancolía y añoranza por lo inevitablemente perdido. Los mitos de las épocas anteriores: de los años setenta en París en *París no se acaba nunca*, de la primera década del siglo XX en *Dublinesca*, o de la grandeza de Nueva York en la época presente, desempeñan el mismo papel que los principios del siglo XX en la obra de Joyce o el París de los años veinte en el libro póstumo de Ernest Hemingway: *A Moveable Feast* (*París era una fiesta*).

Vila-Matas, al inscribir en el cronotopo de *París no se acaba nunca* los mismos lugares que solía visitar Hemingway hace cincuenta años: los cafés, los bulevares, los jardines de Luxembourg, enriquece su autoficción con el mito del artista bohemio, de un individuo que no se somete a las normas sociales de su época y sigue un modelo diferente del comportamiento: de un escritor en ciernes, que todavía busca indicaciones en las evaluaciones que le ofrecen los demás, quien repite el camino de James Joyce, Francis Scott Fitzgerald, Samuel Beckett y tantos otros escritores no franceses para los cuales París asumió el papel de una incubadora. La repetición fabulesca, hecha por Vila-Matas, del modelo de la juventud artística de los escritores mencionados conlleva la repetición de sus lenguajes y de sus relatos: una repetición marcada por un tono encomiador y paródico a la vez. Marguerite Duras, verbigracia, siendo una heroína vila-matiana, se deja pasar por una combinación de Virgilio y Beatrice, dependiendo de la situación en la que se encuentra metido el protagonista. Duras es un tipo de guía del joven escritor en el ámbito de las letras ofreciéndole consejos¹⁴; y, en otras

¹⁴ Los consejos de Duras fueron muy concretos y ambiguos a la vez, lo que causó inquietud en la vida del protagonista inocente:

Entonces, buscando acabar con la tensión, traté de resumirle lo que me pasaba, farfulé de forma sincopada esto “Un consejo, eso necesito, ayuda para la novela”. Marguerite entendió esta vez perfectamente. “Ah, un consejo”, dijo, y me invitó a sentarme allí en el recibidor (como si me viera muy cansado), apagó lentamente su cigarrillo y lo dejó en el cenicero de la entrada y se dirigió, un tanto misteriosamente, hacia

ocasiones, de repente, cambia de máscara y se convierte en una dueña rigurosa a la cual lo que más le importa es algún detalle relacionado con el apartamento; representa a una diva y, al mismo tiempo, a una mujer que tiene los pies en la tierra y que sorprende por la agudeza de juicios y su pragmatismo cotidiano. Jugando con las identidades de un doble de Hemingway, de un autor experimental de novelas que no teme estremecer a sus lectores¹⁵ y, sobre todo, de un discípulo de Duras, Vila-Matas en todas las ciento trece entradas de *París no se acaba nunca* hace la misma pregunta *¿cómo escribir?* El lector minucioso de sus novelas, ante todo de *El mal de Montano* o de *Doctor Pasavento*, no debe dejarse engañar por el hilo interpretativo literal de este motivo, debido a que para Vila-Matas preguntar por la manera de escribir siempre es equivalente a: *¿cómo vivir?* Según cree Pozuelo Yvancos, “la idea germinal

su despacho, del que volvió al cabo de un minuto con una cuartilla que parecía una receta médica y contenía unas instrucciones que podían –me dijo, o creí entender que me decía– serme útiles para escribir novelas. Tomé la cuartilla y me fui directo a la calle. Leí las instrucciones que contenía poco después, ya en la rue Saint-Benoît, y noté que caía de golpe todo el peso del mundo sobre mí, todavía hoy recuerdo el pánico inmenso –el escalofrío, para ser más exacto– que sentí al leerlas:

1. Problemas de estructura 2. Unidad y armonía 3. Trama e historia 4. El factor tiempo 5. Efectos textuales 6. Verosimilitud 7. Técnica narrativa 8. Personajes 9. Diálogo 10. Escenarios 11. Estilo 12. Experiencia 13. Registro lingüístico (E. Vila-Matas, 2003: 28–29).

¹⁵ El protagonista-escritor intentaba escribir una novela, *La asesina ilustrada*, que una vez acabada “mataría” al lector. Vila-Matas no solo describe en *París no se acaba nunca* el proceso de la creación de *La asesina...*, sino también la pérdida de las ilusiones por parte del protagonista-autor con respecto a la originalidad de la idea en la que se apoyaba la novela:

Sentía que *La asesina ilustrada* se encaminaba hacia su final y, para darme un poco de moral a mí mismo, me decía que, como mínimo, la *trama* de mi libro era muy original. Pero de pronto, el 12 de enero de 76, me enteré por *Le Monde* de que acababa de morir Agatha Christie y quedé totalmente consternado cuando en una nota a pie de página supe que ella había escrito una novela policiaca, *El asesino de Roger Ackroyd*, en la que el lector descubría al final que el narrador del libro era precisamente el asesino. No me esperaba algo así. ¿Había perdido dos años de mi vida escribiendo *La asesina ilustrada*? Yo creía que era muy original y única en el mundo mi idea de matar al lector a través de una narradora que no desvelaba que era la asesina hasta la última línea. Ver que no era así me hizo caer en un notable desánimo, porque yo tenía la impresión de que si algo interesante tenía el libro era la originalidad de la trampa que se tendía al lector (E. Vila-Matas, 2003: 218).

de toda la literatura escrita por él [Enrique Vila-Matas – K.G.-O.] en el siglo XXI [radica en que] vida y literatura coinciden en él de tal forma que pretender que la una sea nacida de la otra resultaría iluso. Son la misma cosa” (J.M. Pozuelo Yvancos, 2010: 215–216).

Así pues, no es una casualidad que para una propietaria y, automáticamente, para una protectora del joven escritor, Vila-Matas elija a la autora de *Écrire* (1993), directora de cine y narradora, para quien “escribir” consiste en la capacidad de soportar un estado que oscila entre el placer, de los más sublimes, y la soledad desesperada, absoluta, peligrosa, a veces incluso suicida (M. Duras, 2001: 9–27). Duras entiende la profesión de escritor(a) como un sacrificio y la gracia, un método de acercarse al impacto de la muerte y la única manera de escaparse a la sensación de la insensatez del presente, el único modo de ser que le deja a uno sobrevivir. El juego de Vila-Matas con el mito de “triunfar en París”, con el motivo de un debutante que atraviesa una etapa del desarrollo intelectual intensa, crucial para su profesión y su futuro, a quien le esperan aventuras y encuentros que influirán en su personalidad, alude abiertamente también a la convención de la novela de formación, que sirve aquí de una especie de lente convergente para lo intertextual:

Muy a menudo el registro que Vila-Matas ejercita es el paródico. [...] Es registro predominante en *París no acaba nunca*, puesto que toda la novela termina siendo una parodia del relato de la formación, más específicamente del mito de joven escritor en buhardilla parisina, que su personaje realiza. Imitando a G. Perec, cuando en la terraza de un café en place Saint Sulpice se pone a anotar cuanto pasa, o los encuentros en los cafés con la crême, así cuando en el Café de Flore trabó una fugaz conversación con Roland Barthes [...] (J.M. Pozuelo Yvancos, 2010: 200).

Dentro del mundo novelesco de Vila-Matas, el joven escritor extranjero en París y Samuel Riba en el Dublín releído y recreado en *Dublinesca*, resultan ser un tipo de vestigio de la literatura europea del siglo XX, literatura que todavía pretendía ambiciosamente conseguir el nivel de los “grandes relatos” y que todavía estaba convencida de su peso y de la influencia en la mentalidad de los lectores. Lo vemos en el tono nostálgico que encontramos sobre todo en *París no se acaba nunca*. El

mismo título indica ya una estrategia novelesca basada en la hechicería espacial-temporal, tanto de la memoria y los recuerdos del autor como de la realidad: la re-vivida y la eterna, literaria. Toda la obra resulta ser un texto autoficticio¹⁶, en el que destellan la ironía, el humor y la mirada distanciadora hacia el “yo” autorial de la época parisina de la juventud en los años setenta. Lo efímero y lo ilusorio de los recuerdos queda expresado de manera muy típica de Vila-Matas, es decir, a través de la utilización del narrador autodiegético y de las palabras ajenas, en este caso las de Borges:

[...] cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud. [...] Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, sé que lo estoy haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes. Y eso me pone triste. Me entristece pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud (E. Vila-Matas, 2003: 148).

El pasado desempeña en la obra vila-matiana el papel de un valor inasequible, autotélico por su historicidad, siempre subjetivizado y, por tanto, irrepetible. Borges con su enfoque universalista de varias cuestiones de la cultura –junto con Joyce, Unamuno, Gombrowicz, Kafka, Marsé, Escari o Perec (mencionamos tan solo los nombres más representativos)– es, sin duda alguna, uno de los puntos de referencia más relevantes para las reflexiones metaliterarias y temporales de Vila-Matas. No obstante, en *París no se acaba nunca*, el de mayor importancia es el ya mencionado Hemingway y sus dos textos: *París era una fiesta* (el título original: *A Moveable Feast*), una obra autobiográfica de la cual Vila-Matas toma prestado el título (*There is Never Any End to Paris* es el título del último capítulo de la novela hemingwayana), y un cuento en miniatura: “El gato bajo la lluvia”¹⁷. El título elegido por Vila-Matas

¹⁶ Sobre la noción de autoficción en la obra de Vila-Matas, véase J.M. Pozuelo Yvancos, 2010: 140–143.

¹⁷ Al mismo texto Vila-Matas alude también en su propia miniatura: “Ella era Hemingway” (E. Vila-Matas, 2008).

para su novela-homenaje viene también del carácter de la obra hemingwayana:

While A Moveable Feast is the first and most complete posthumously published book by Ernest Hemingway, Mary Hemingway states, in her editor's note, that the book was finished in the spring of 1960, when he had completed another round of edits to the manuscript at the Finca. In actuality, the book was never finished in Hemingway's eyes (S. Hemingway, 2009: 2).

Según el propio Hemingway, *A Moveable Feast* nunca perdió el estatus de una obra en progreso por lo cual también se transformó en una obra doblemente abierta: tanto con respecto a la variedad de posibilidades interpretativas (siguiendo el pensamiento de Eco), como con respecto al misterio del fin verdadero. *París no se acaba nunca* de Vila-Matas busca referencia con la obra de Hemingway, si bien parece ser más bien su continuación, su “capítulo” sucesivo. Según dijo Vila-Matas en el año 2010:

A medida que tengo más años, tanto los demás, como yo mismo, me apremian a que clarifique algo de mi obra y diga cómo la concibo. A veces, hasta parece que me hubiera llegado la hora de hacer la primera síntesis de mi producción. Sin embargo, es una obra en constante desarrollo. Es una obra –para orientarnos todos en el bosque de los significados– a la que sospecho que le sienta bien aquello que dijera Henry James acerca de que los escritores trabajamos con lo que tenemos y nuestras grandes dudas son nuestra pasión y esa pasión es precisamente nuestra tarea... Todavía no sé adónde voy. [...] Cada libro me parece una nueva aventura. Escribir cobra interés para mí por el hecho mismo de aventurarme en nuevos territorios ignotos en cada libro. El atractivo del riesgo máximo en la escritura. Por otra parte, puede que todo sea menos heroico, más sencillo. Como dice Alan Pauls, mi obra lo que refleja es la voluntad de vivir una vida diferente (en G. Hernández, V. Riquelme, 2010: 6).

La metáfora de escribir como conquistar espacios nuevos nos dirige otra vez a la *Bildungsroman* parisina de Vila-Matas y a la historia de los años en los que el protagonista autoficticio escribía *La asesina ilustrada*,

una novela que debía matar a sus lectores después de ser leída. Al hacer alusiones alternativamente a la novela y al cuento mencionados de Hemingway, Vila-Matas –en la dimensión argumental– crea un retrato marcado por el divertimento cálido; un retrato de un escritor novel que busca su propio estilo y lucha con los obstáculos y estímulos que suponen la lengua y la cultura extranjeras. El narrador, por tanto, demuestra así el desarrollo de una identidad *par excellence* transcultural: *in statu nascendi*, inconteniblemente absorbente, imposible de cerrarse en los límites preestablecidos por los contextos histórico-culturales.

Tanto en *Dublinesca* como en *París no se acaba nunca*, Vila-Matas crea una primorosa red intertextual, que se funda en los textos clásicos e innovadores, incluso del presente; intenta de alguna manera inventar un tipo de cápsula literaria que pueda trasladar a la posmodernidad una pizca del pasado que está a punto de ser olvidado. Une asimismo lo tradicional y consolidado en la praxis literaria con el *collage* literario multiplicado, con las rupturas de la estructura narrativa, con el juego mosaico de los estilos que alcanza el nivel de pastiche. Se muestra un escritor abierto y, al mismo tiempo, consolidado en su identidad no tanto española como tal, sino más bien literaria-europea, lo cual deja paso en su narrativa al desarrollo fructífero de cada vez más amplia perspectiva transcultural: perspectiva que define y resume la universalidad de su obra.

Bibliografía

- Bagłajewski A., 1999: “Miasto-palimpsest”. En: Kitowska-Łysiak. M., Wolicka E., eds.: *Miejsca rzeczywiste – miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Lublin, Wydawnictwo KUL, 317–338.
- Beilin K.O., 2004: *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Woodbridge, Tamesis.
- Czerwińska M., 2003: “‘Punkt widzenia’ jako kategoria antropologiczna i narracyjna”. En: *Teksty Drugie*, 2/3 [80/81], 11–27.
- Cruz J., 2010: “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad”, entrevista con Enrique Vila-Matas. En: *El País*, 13 de marzo de 2010. En: http://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442746_850215.html [fecha de la consulta: 24.05.2012].

- Carlo di C., 2004: "Nowe spojrzenie na twórczość Antonioniego. Od Ludzi znad Padu do Czerwonej pustyni". En: Żmudziński B., ed.: *Michelangelo Antonioni*. Kraków, Rabid, 54–84.
- Duras M., 2001: *Pisać*. Trad. M. Pluta. Izabelin, Świat Literacki.
- Fresán R., 2007: "La casa de la escritura. Conversación con Enrique Vila-Matas". En: Heredia M., ed.: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 313–324.
- Gutmann A., 1993: "The Challenge of Multiculturalism in Political Ethics". En: *Philosophy & Public Affairs* 22 (3).
- Hemingway S., 2009: "Introduction". En: Hemingway E.: *A Moveable Feast. The Restored Edition*. New York, Scribner.
- Hernández G., Riquelme V., 2010: "Generalmente la fuente es una idea, casi nunca una imagen", entrevista con Enrique Vila-Matas por G. Hernández y V. Riquelme. En: *Papel literario. El Nacional*, Venezuela, 30 de enero de 2010, 6.
- Książek-Konicka H., 1978: *100 filmów włoskich*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Loska K., Pitrus A., 2003: *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*. Kraków, Rabid.
- Martínez Cachero J.M., 1997: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid, Editorial Castalia.
- McGrath P., 2003: *Pajak*. Trad. A. Paschke. Toruń, C&T.
- Miczka T., 1993: *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*. Kraków, Oficyna Literacka.
- Mora V.L., 2007: *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, Berenice.
- Morelli G., 2007: "Vila-Matas en París, una 'fiesta' sin Hemingway". Trad. C. Vitale. En: Heredia M., ed.: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 328–331.
- Morrow B., ed., 1991: *The New Gothic. A collection of contemporary Gothic fiction*. The University of California, Random House.
- Nabokov V., 2000: *Wykłady o literaturze*. Trad. Z. Batko. Warszawa, Wydawnictwo Literackie Muza SA.
- Pozuelo Yvancos J.M., 2010: *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra de Miguel Delibes.
- Vila-Matas E., 2003: *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama.
- Vila-Matas E., 2007: "Autobiografía caprichosa". En: Heredia M., ed.: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 15–18.
- Vila-Matas E., 2008: *Ella era Hemingway. No soy Auster*. Barcelona, Ediciones Alfabia.
- Vila-Matas E., 2010: *Dublinesca*. Barcelona, Seix Barral.
- Vila-Matas E., 2011: "Prólogo". En: Vila-Matas E.: *En un lugar solitario. Narrativa 1973–1984*. Barcelona, Debolsillo, 9–58.

- Welsch W., 1999: "Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today". En: Featherstone M., Lash S., eds.: *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London, Sage, 194–213.
- Welsch W., 2004: "Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa kulturowa". Trad. K. Wilkoszewska. En: Wilkoszewska K., ed.: *Estetyka transkulturowa*. Kraków, Universitas, 31–43.
- Welsch W., 2008: "El camino hacia la sociedad transcultural". En: *Interculturas/Transliteraturas*. Introducción y compilación de textos: A. Sanz Cabrerizo. Madrid, Arco/Libros, 107–131.